

LAS RELACIONES TRANSATLÁNTICAS EN EL DOCUMENTAL: *BALSEROS* ANTE EL ÉXODO CUBANO

ANTONIO LÓPEZ GÓMEZ-QUIÑONES
Dartmouth College

En la génesis de *Balseros* (2002) está la casualidad. Uno de sus dos directores, el periodista catalán Carles Bosch, se encuentra de vacaciones en el Caribe durante el verano de 1994.¹ Éste es el año en el que la sociedad cubana confronta los efectos más duros de un complicado revés económico. El derrumbamiento del bloque soviético desprovee a Fidel Castro de uno de sus principales apoyos internacionales, y casi de inmediato el abastecimiento y flujo de todo tipo de productos disminuyen drásticamente. La tensión y el descontento social aumentan en la isla, y un grupo de nueve personas emprende, el dos de abril, el secuestro de la lancha de Regla. El secuestro fracasa al quedarse el ferry sin gasolina, pero se producen inusitadas protestas y expresiones de descontento.² El régimen las reprime, pero el 19 de agosto de ese mismo año Fidel Castro anuncia que los guardacostas han recibido instrucciones oficiales y explícitas de no interceptar las embarcaciones que deseen abandonar Cuba. A partir de ese instante se produce un movimiento migratorio de más de cincuenta mil personas que, en

¹ Para Carlos Bosch y Josep Maria Doménech, *Balseros* es su primer documental cinematográfico. Ambos tienen una larga experiencia en el medio televisivo donde han trabajado por más de dos décadas. Carlos Bosch fue además el encargado del montaje en *Paris 2.0* (Eric Francés, 2004).

² La lancha fue, en realidad, secuestrada en dos ocasiones. Ésta es la embarcación que muchos cubanos utilizan para llegar a las cercanas poblaciones de Regla o Casablanca.

balsas pobremente fabricadas, salen masivamente del país hacia las costas de Florida. El azar quiere que, al comienzo mismo de este éxodo, Carles Bosch se encuentre vacacionando en una isla cercana y pueda dar comienzo a un improvisado documental que, en una primera y muy reducida versión, es emitido en TV3 y,³ seis años después, llega a las salas comerciales, al Festival de Sundance y a la fase final de los Premios de la Academia Norteamericana de las Artes y Ciencias Cinematográficas.⁴

Este sorpresivo encuentro entre una H/historia y un desocupado observador reproduce una de las utopías epistemológicas de cierto documental cinematográfico o, al menos, un apriorismo de dicha utopía.⁵ El documentalista no es parte de la situación que aborda y esa misma distancia le otorga una perspectiva privilegiada, la del desinterés y la objetividad. En esta anécdota, Carles Bosch ejerce de paseante desavisado, el forastero a cuyo paso sale un acontecimiento imprevisto. Un paseante cuya reacción consiste simplemente en mirar. Los otros hacen, mientras que el documentalista observa. Los primeros facturan hechos, mientras que el cineasta se limita a constatar y testificar. Tal y como explica Jay Ruby, la institución del documental se funda, poco después de la aparición del cinematógrafo, sobre la necesidad de la clase media occidental de explorar, documentar, entender y controlar simbólicamente el mundo. Ruby concluye que en esta interacción entre

³ *30 minuts* es un programa de investigación y reportajes periodísticos que la televisión autonómica catalana proyecta desde 1984 ininterrumpidamente. Ha obtenido premios televisivos en Francia, España e Italia. Durante su larga trayectoria, ha tratado multitud de temas sociales, políticos, educativos, sexuales, demográficos, religiosos, criminales y culturales en Europa, América, Asia y África. El actual director y presentador del programa es Joan Salvat. Carlos Bosch y Josep Maria Doménech están integrados en el equipo de redacción junto a Montse Armengou, Carles Guàrdia, Esther Llauradó, Santiago Torres, Ramón Vallès y Esther Soler.

⁴ Este film participó en más de veinte festivales. Entre los más destacados se encuentra el de Sundance, Chicago, Mar del Plata, Nueva York, Sidney, Los Angeles o Helsinki. Obtuvo además diversos premios en los festivales de Miami, Santo Domingo, París y Copenhague. Estuvo nominado al Oscar y al Premio Goya al mejor documental.

⁵ Utilizamos el concepto «historia» con mayúscula y con minúscula para distinguir entre dos términos distintos (*History* y *story*). Aunque ya existe un extenso corpus teórico sobre sus muchas confluencias y paralelismos, lo cierto es que *Balseros* presta mucha atención al modo que la Historia afecta y sacude la evolución de historias particulares. En gran medida, son esta tensión y esta desproporción las que articulan el film: la fragilidad de trayectorias individuales frente a los grandes movimientos socio-políticos de una época.

«ellos» y «nosotros», «'they' are usually the poor, the powerless, the disadvantaged, and the politically suppressed or oppressed» (71). Hay un impulso exoticista en este tipo de documental y así lo confirma, quizá involuntariamente, el mismo Carles Bosch en una de las entrevistas incorporadas a la edición del film en DVD. Éste confiesa que, al comienzo de la crisis, sus productores de TV3 le pidieron que permaneciera en La Habana para evaluar la magnitud de los hechos. Poco después, Bosch les apremia a enviar un camarógrafo porque las historias que estaba presenciando eran realmente «potentes».

La paradoja de esta reacción es evidente. Aunque este cineasta plantea sus decisiones en términos técnicos (la aséptica valoración profesional de un determinado material narrativo), estas decisiones tienen un evidente fondo moral porque sancionan la posible relevancia no sólo de un complicado proceso migratorio para un público lejano (el catalán y, en segunda instancia, el español), sino también si dicho proceso constituye un acontecer o no para ese público.⁶ La lógica subyacente a esta evaluación es clara: cuanto peor, mejor; es decir, cuanto más desafortadas y trágicas resulten las trayectorias de los observados, dichas trayectorias tienen más posibilidades de convertirse en un material narrativo con relevancia.⁷ Esta evaluación cuenta además con un marco histórico preciso: la televisión pública de la Cataluña postolímpica frente

⁶ El documentalista no sólo define qué es un acontecimiento y qué no lo es, sino que además perfila el código formal con que es transmitido. Así lo explica Ann Kaplan: «the world defined through these art forms was seen as the natural and unchanging 'reality', outside of which there was nothing. Thus a class-bound, limited construction of society was imposed on the culture at large, excluding other possible 'realities'» (83). La gran diferencia entre el género documental y otros géneros fílmicos sería que el primero ha parecido disfrutar de una relación privilegiada con la realidad. Este sería el sistema narrativo de la veracidad frente a otros modelos que ficcionalizan o estilizan su referente en mayor o menor medida. Jenaro Talens desmonta esta dicotomía en un interesante artículo, concluyendo que «the truth, consequently, is the result of an effect produced on the spectator by means of rhetorically constructive process, through which the articulation of images and sounds acquires a status of verisimilitude» (61).

⁷ En este sentido, el documental tiene algunos puntos de contacto con el televisor televisivo. Aunque ambos formatos aspiran normalmente a ciertos estándares de objetividad, lo cierto es que corren el riesgo de caer, quizá involuntariamente, en una estética tremendista y truculenta, en la que el golpe de efecto y el dramatismo de las imágenes y de las propias historias se imponen sobre un análisis de los factores y causas de la situación. Mark Miller explica, por ejemplo, en un interesante artículo cómo la misma organización interna de los noticiarios fomenta la yuxtaposición de noticias, negando u omitiendo sus relaciones e intersecciones (367).

al sacudimiento de uno de los últimos regímenes socialistas, situado en una antigua y lejana ex-colonia del Caribe, hoy convertida en un país del Tercer Mundo. Lo relevante de estos datos sobre el proceso de grabación de *Balseros* es que muestran con claridad la relación asimétrica entre unos sujetos históricos que protagonizan una situación específica, y una mirada que, en jerga marxista, posee los medios de producción audiovisual con los que crear y difundir imágenes sobre dicha situación en múltiples circuitos comerciales.⁸ A esto mismo se refiere Walter Mignolo cuando afirma que «there is an intriguing parallel between the institutional locations of financial and economics 'centers' [...] and the institutional locations of epistemic and intellectual centers» (33).

Estos comentarios sobre las relaciones de poder entre observadores y observados no buscan desacreditar la pertinencia o legitimidad estético-moral de filmes como *Balseros*, sino llamar la atención sobre las estrategias narrativas y visuales con que dichas relaciones de poder son gestionadas. En otras palabras, todo documental incluye marcas de su propia posición hacia su referente, y de esas marcas se pueden deducir distintos modelos de rodaje, distintas formas de concebir la interrelación entre los que graban y aquéllos que son grabados. En este trabajo vamos a analizar algunos de esos rasgos. Uno de los más evidentes es la música. Tal y como explica Bill Nichols, la banda sonora de un documental suele crear continuidad, lazos y puntos de contacto entre líneas o bloques narrativos (174). Éste es el caso de *Balseros* ya que cada uno de los siete emigrantes incorporados al film cuenta con su propia tonada musical. La fragmentación sincrónica y diacrónica

⁸ La supuesta transparencia y objetividad del género documental ha motivado que, en muchas ocasiones, se olvide no sólo quién filma, sino también quién financia los enormes gastos derivados de un rodaje. Sin caer en ningún tipo de reduccionismo economicista, sí queremos señalar que en el diseño y distribución de productos cinematográficos, probablemente más que en cualquier otra manifestación artística, existen centros de producción y espacios de consumo, epicentros que facturan productos y periferias que los consumen, industrias con capacidad de exportación y otras con menos posibilidades. Obviamente este esquema no es perfecto y se podría argüir, por ejemplo, que un país como la India tiene una de las industrias cinematográficas más potentes del mundo, Bollywood. Esto no es óbice para concluir que ciertos núcleos comerciales y financieros tienen una mayor capacidad para promover discursos y representaciones no sólo de sí mismos sino de otros países. Por ejemplo, la industria cinematográfica estadounidense posee muchos más recursos para promover y estandarizar una imagen global y popularizada sobre la India, que la India sobre los Estados Unidos.

de una narración con siete tramas paralelas, constantemente entrecruzadas en el montaje, es compensada por concretos motivos musicales que ayudan al espectador a identificar cada una de esas subtramas. Este efecto nemotécnico (consistente en la asociación de una melodía y un personaje) es además reforzado por el siguiente hecho: los estribillos de estas canciones comentan e incluso reproducen las palabras de los propios personajes.

Temas musicales como «Working, working», «Que sea lo que dios quiera», «Ampárame» o «Un carro, una casa y una buena mujer» retoman y tematizan comentarios realizados por Guillermo Armas, Óscar de Valle o Rafael Cano en sus primeras entrevistas. Cualquier film puede contener dos tipos de música, la que emana de la imagen y aquélla que no tiene su fuente en esta última.⁹ *Balseros* procura colapsar o reducir la diferencia entre ambas. Por una parte, las composiciones de la cantante cubana Lucrecia no surgen de las acciones realizadas por los personajes en la pantalla, es decir, no constituyen un sonido insertado en el film con un criterio naturalista (Chion 42-45).¹⁰ Por otra parte, esta fisura entre la imagen y el sonido es parcialmente restañada porque la letra de la canción calca los comentarios de los personajes. Es más, resulta ilustrativo que en un largometraje cuyos responsables de dirección, imagen, sonido y montaje son catalanes, la música le sea encargada a una compositora cubana que se sirvió de géneros autóctonos de la isla.¹¹ El resultado es un hilo musical que podría ser calificado de autoctonista. Si éste es un documen-

⁹ El hecho de que una música o un sonido tengan su origen en la imagen no significa que dicha música o sonido hayan sido grabados en directo. De hecho, la banda sonora ha podido ser producida mucho tiempo antes o después, y añadida al film en la sala de montaje. Lo que define un sonido integrado bajo un «criterio naturalista» es si el espectador puede asociarlo de manera realista (no metafórica ni hiperbólica) a alguna actividad desarrollada en la acción narrativa.

¹⁰ Otro reciente film español sobre Cuba, *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005), tiene un planteamiento que le permite insertar un buen número de canciones con un criterio naturalista. *Habana Blues* trata de un grupo musical que intenta abrirse paso en el complicado ambiente económico, social y musical de La Habana. Los ensayos y las actuaciones ofrecen muchas oportunidades para insertar una música que se deriva directamente de la actividad desarrollada en la imagen.

¹¹ La banda sonora de *Balseros* fue compuesta mayoritariamente por Lucrecia, una artista cubana salida del Instituto Superior de Arte, que ha editado casi una decena de álbums. Ha aparecido también en los films *Segunda piel* (Gerardo Vega, 1999), *Ataque verbal* (Miguel Albadalejo, 2000) y *El gran Gato* (Ventura Pons, 2003), así como en los programas televisivos *Lluvia de estrellas*, *Menudas estrellas* o *El comisario*. Lucrecia lleva más de quince años viviendo en España.

tal financiado y realizado por un capital y unos cineastas ajenos a la problemática abordada, la música parece suturar esa fractura, presentándose como una derivación espontánea de frases pronunciadas por los personajes y además en un estilo sonoro familiar y cercano a éstos (la guaracha, la guajira, el son, el bolero, etcétera).

Estos insertos musicales constituyen una útil puerta de entrada a *Balseros* porque pueden ser leídos como síntomas de un asunto mayor: el papel que los propios cineastas se atribuyen en el film. Un papel que podría ser resumido de la siguiente forma: por una parte, los documentalistas no están o están solamente en tanto que mirada. Por otra parte, están e intervienen, crean y se involucran. La primera actitud se plasma en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, la ausencia de una voz en *over* que construya un contexto explicativo para las entrevistas y las imágenes. Este marco, aunque muy débil, existe en *Balseros*, pero no es llevado a cabo por la voz externa de un documentalista sino por la de diversos personajes. Tal es el caso, por ejemplo, del comienzo del film, en el que la voz en *over* del emigrado Oscar del Valle describe sucintamente las revueltas del verano de 1994 sobre una toma panorámica de La Habana. En segundo lugar, este film no incluye «escenas de llegadas» (Nichols 222-3) en las que aparezcan explícitamente los encuentros y acuerdos entre observados y observadores. De hecho, *Balseros* muestra el desplazamiento físico de sus protagonistas, pero nunca el desplazamiento de los que quedan al otro lado de la cámara.

En tercer lugar, tampoco hay subtítulos explicativos que aclaren alguna condición o circunstancia particular del rodaje mismo. Esta información es, de hecho, desgajada de la narración como si se tratase de un añadido o aditamento que pasa directamente a engrosar una sección menor y suplementaria del DVD, el «making of» de *Balseros*.¹² Estos tres factores tienen como consecuencia

¹² El «making off» se trata de un género audiovisual que ha cobrado gran auge con la implantación del DVD en tanto que principal soporte para la difusión cinematográfica. De hecho, se puede afirmar que son muchas las producciones que financian simultáneamente dos films: uno que ven los espectadores en la gran pantalla, y otro que explica cómo se realizó este film (y al que los espectadores tienen acceso normalmente a través del DVD). El «making off», así como otras secciones del DVD (las escenas no incluidas o los comentarios del director) hace de la visualización de un largometraje una experiencia muy distinta, bastante más interactiva y compleja. En nuestra opinión todavía no se ha teorizado correctamente todas las

una suerte de invisibilidad que, como explica Trinh T. Minh-ha, no presta atención a las muchas implicaciones de la tarea mediadora de los documentalistas, o bien entiende esta tarea como neutra. En otras palabras, *Balseros* habla y muestra poco de los propios responsables del film porque, en mayor o menor medida, asume que éstos son simplemente el trasunto de ese turista accidental que se tropieza con la acción, la aprehende y la muestra con una cámara, que a su vez puede ser entendida como una ventana abierta al mundo. Una ventana a la que, por ende, los espectadores podemos asomarnos para entender lo que ocurre al otro lado.¹³

De todas formas, se tergiversaría *Balseros* si sobre-enfatizásemos su invisibilidad formal. Se puede señalar un buen número de instantes en los que los documentalistas y sus equipos de rodaje dejan de ser una mirada incorpórea para aparecer ante la cámara de muy diversas formas, participando en una acción de la que en principio parecen no ser parte. Estos momentos no constituyen un patrón consistente y apriorístico, sino más bien excepciones a una regla. La tendencia predominante de este film es disimular o reducir los laboriosos procesos que lo han posibilitado, pero esta tendencia se ve traicionada por momentos puntuales, breves pero significativos, en los que podemos presenciar cómo el documental no sólo recoge sino que también produce, no sólo constata sino que también crea. El tipo de entrevistas puede ser un primer ejemplo para ilustrar esta dinámica. Esta estrategia narrativa y comunicativa tiene la ventaja, como explica Carl Plantinga, de permi-

implicaciones de estas nuevas fuentes de información que han disparado las posibilidades y variantes que los espectadores pueden afrontar.

¹³ Utilizamos el ejemplo de la ventana siendo conscientes de que, en la cultura española, resulta imposible no acordarse de Ortega y Gasset y, en concreto, de su obra *La deshumanización de arte* (1925). Obviamente el texto de Ortega fue escrito en un contexto cultural y político muy distinto del film al que este ensayo se dedica, pero la intuición del filósofo español continúa siendo útil para explicar un tipo de arte, como el documental, en el que los efectos formales suelen tener la función de subrayar un efecto de naturalidad. Si Ortega promovía un proyecto estético en el que la obra no-representacional llamase la atención sobre su propio artificio, el documental ha sido el género cinematográfico por excelencia de la representación. Un género que ha tratado de eludir cualquier llamada de atención sobre su propio carácter constructivo. Precisamente, el implícito contrato que el documental entabla con los espectadores (su privilegiada relación con la «Realidad» misma) se pondría en peligro ante el uso de procedimientos narrativos y estéticos que mostraran al documental como un artefacto, un medio con una densidad creadora o deformadora.

tirnos ver y oír al entrevistado, «giving us information about spatial context, gesture, facial expression, tone of voice, and inflection» (70). *Balseros* incluye multitud de entrevistas y todas con una puesta en escena muy parecida: el espectador sólo tienen acceso a las respuestas porque de las preguntas y de quien las plantea no hay normalmente ninguna huella. Sociólogos como George Mishler o Charles Briggs han estudiado críticamente el formato de la entrevista y ambos incluyen en sus conclusiones un punto común: al confrontar una determinada contestación es necesario tener el mayor número de datos sobre la interrogante porque su estructura, su formato y su tono ya incitan un tipo de información, desalentando simultáneamente otro. No hay preguntas inocentes y la menos inocente es la que disimula su propia agenda.

En un documental como *Balseros*, este asunto adquiere una importancia mayor porque ante una diégesis narrativa que sólo incluye respuestas, el espectador puede concluir que las preguntas nunca tuvieron lugar, es decir, que los personajes hablan voluntaria y espontáneamente ante la cámara sin ningún tipo de incentivo o constreñimiento. Por este mismo motivo, las contadas escenas en las se oye al entrevistador resignifican el documental, no como el espejo a lo largo del camino (que diría Stendhal), no como un reflejo pasivo, sino como un medio que interacciona, modifica y, en parte, crea su referente. Cuando una voz le pregunta, por ejemplo, a Rafael Cano qué le gustaría tener en los Estados Unidos o le plantea a Méricys qué necesita comprar para tener su balsa lista, el documental incorpora, en primera instancia, un acento muy distinto. Esta marca lingüística cifra una diferencia más profunda. La esporádica aparición de las preguntas deja entrever el universo de preocupaciones, deseos, prejuicios e intereses de los propios entrevistadores. Las preguntas muestran que un «alguien» concreto persigue un tipo de información y, por ende, un tipo de representación de ese «otro». En esas interrogantes se puede intuir qué buscan los documentalistas catalanes/españoles en Cuba y los Estados Unidos.

No es casualidad que, ante las dos preguntas antes mencionadas, tanto Rafael Cano como Méricys reaccionen como si hubiese algo obvio en sus respuestas. Para ellos y probablemente para cualquier cubano inmerso en la situación sus réplicas tienen un sentido evidente e inevitable. Quizás ellos habrían contado cosas distintas, pero lo relevante es que explican lo que explican porque

alguien se lo pide. El personaje se va construyendo narrativamente con sus propias palabras *pero* ante las palabras de un otro culturalmente lejano, ante una tutela externa que provoca énfasis y vacíos.¹⁴ El resultado final no consiste en un grupo de personajes cubanos sin más, sino en un conjunto de personajes cubanos para una producción cinematográfica peninsular. Éste es el horizonte de expectativas y el entramado de intereses contra y en el que la trayectoria de estos balseros aparece y se desarrolla. Si el documental y, en concreto, las entrevistas pueden ser entendidos como una estructura de conocimiento, esta estructura no refleja ni reproduce su objeto o referente (la crisis cubana de 1994 y el éxodo posterior), sino el modo en que dicho objeto es percibido en un contexto alejado y distinto. En conclusión, en *Balseros* se puede extraer tanta información del sujeto que conoce y produce conocimiento, como de los sujetos conocidos y grabados.

Un aspecto de esa información se refiere, por ejemplo, al tipo de marcos narrativos que los cineastas españoles crean no sólo en la sala de montaje sino también durante el rodaje mismo. En el film este tema resulta decisivo porque buena parte de su trama es literalmente posibilitada por la intervención del equipo de rodaje. Desde su inicio este film presta una detallada atención a las dinámicas familiares. De hecho, la familia se convierte en un parámetro con el que medir y explicar las dimensiones de esta tragedia social. Los personajes aparecen definidos en el contexto de una escisión familiar, como maridos, hijos, hermanos y padres que toman la decisión de aparcar, posponer o sacrificar algún tipo de relación de parentesco. Halvor Moxnes y Alexandra Schultheis han explicado ampliamente las connotaciones del tropo de la familia no solo en tanto que alegoría de la nación, sino también como plasmación física de una supuesta unidad trascendente. Como

¹⁴ Obviamente es una especulación de nuestra parte asumir que, de haber sido entrevistados por cineastas cubanos, las preguntas y respuestas habría sido distintas. De todas formas, resulta pertinente en este contexto recordar el conocido argumento de Borges en «El escritor argentino y la tradición»: «en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos [...] Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran parte de su realidad, no tenía por qué distinguirlos» (270). El argumento de Borges nos recuerda que cualquier mirada sobre una cultura ajena lleva aparejada una serie de proyecciones y clichés que, en el caso de *Balseros*, confirmen las expectativas de los espectadores catalanes y españoles sobre lo que debe ser un film sobre Cuba y sus crisis económico-políticas.

explican estos autores, la familia y, en concreto, la concepción occidental de la familia son realidades coyunturales e históricas, que sin embargo han logrado naturalizarse. La desintegración de la familia ha tendido a ser representada, no como un doloroso hecho marcado por un tiempo y una cultura, sino como una suerte de fractura metafísica, un drama intemporal con el que cualquier espectador puede identificarse y entender desproblematizadamente.¹⁵

En este contexto, el problema que afronta *Balseros* no es otro que la desaparición de su propio foco de interés. Una vez que los emigrantes llegan a Guantánamo y posteriormente a los Estados Unidos, y una vez que pasan varios meses e incluso años, la familia que en un primer tramo del film había acaparado tanta centralidad, deja sencillamente de existir. El reencuentro o la reunificación eran los objetivos iniciales de algún personaje, pero la gran mayoría asume su marcha como un adiós definitivo, un nuevo comienzo y la necesidad de fundar nuevos lazos afectivos. En otras palabras, para un medio narrativo como el cinematográfico, preeminentemente auditivo y visual, es difícil aprehender de una manera gráfica lo que no se puede ver ni oír: las relaciones entre personajes que ya no están juntos, no se ven, no hablan, ni se escriben. Los responsables del film solucionan este problema creando un tipo de escenas que, de no haberse dado su propia intervención, habrían sido del todo imposibles.

Con el propósito de mantener la tensión dramática y, sobre todo, de poder plasmarla icónicamente, el equipo de rodaje lleva y trae mensajes de unos familiares a otros. Ciertas escenas grabadas en Guantánamo o Connecticut son reproducidas en una videocasetera en La Habana, y viceversa. Los familiares obtienen noticias los unos de los otros, mantienen el contacto y, por ende, prolongan una relación que facilita el propio desarrollo narrativo. Este imprevisto sistema de mensajería, que se convierte en uno de

¹⁵ Esto es planteado, por ejemplo, por Teresa Cendrós en una de las noticias ofrecida sobre el film por el diario *El País*: «Bosch señaló que una virtud de *Balseros* de cara a ganar el premio es que aborda un tema universal: el de las personas que se ven a obligadas a abandonar sus lugares de origen corriendo un gran riesgo, llámense balseros, espaldas mojadas o sin papeles» (53). El problema de estas afirmaciones (y asumimos que Cendrós cita correctamente a Bosch) es que vacía de contenido específico la problemática que aborda. Si el exilio o la emigración cubana son temas universales (como cualquier otro exilio o emigración), la pregunta es por qué hacer un film sobre este caso concreto y no sobre cualquier otro.

los ejes del film, admite varios niveles de lectura, algunos más positivos que otros. Comencemos por las consideraciones más encomiásticas. En primer lugar, este procedimiento depara un efecto de extrañamiento y auto-reflexividad en el espectador. Estas escenas suelen incluir un salto porque el mismo documental se convierte, en un momento dado y sin transición alguna, en el film que alguien más, un personaje, ve en su televisor. Ésta es una imagen, por lo tanto, que se sabe imagen y se presenta como tal, un artefacto que otros manipulan y ven. De aquí se deriva además el segundo aspecto de la reflexividad aportada por estas secciones: la experiencia espectral que se tiene ante *Balseros* consiste en ver mirar y, en concreto, ver mirar a un personaje lo que el propio espectador está viendo o acaba de ver.

En tercer lugar, este sistema de comunicación influye poderosamente en el modo en que documentalistas y personajes se relacionan. Éstos últimos entienden que estar en el film no sólo consiste en posar de una manera más o menos pasiva. Estos personajes toman un grado de iniciativa y comienzan a servirse de la propia grabación. Personajes como Juan Carlos, Misclaida o Guillermo miran a la cámara para transmitirles emociones, peripecias e ideas a sus familiares. Obviamente, estas escenas tienen un doble estatus. Son parte de un documental destinado a un amplio público, pero también son el lazo de conexión, no entre un film y su audiencia, sino entre varios personajes, una suerte de epistolario audiovisual con una clara dimensión privada e íntima. Es precisamente esta dimensión la que hace de estas escenas un espectáculo tan complejo: el espectador se asoma a imágenes cuya primera función es el contacto entre dos o varios particulares. Éstos son sus receptores primarios. Cuando estas escenas se incorporan a la narrativa pública y comercializada del film, parece que el espectador tiene acceso y se entromete en un mensaje que no le está destinado. En cualquier caso, el hecho es que los personajes actúan no sólo en el film sino también sobre éste, aportando una representación de la víctima (tal y como pide Sharon Lamb en su libro sobre el tema) más interactiva, matizada y dinámica. La víctima no está ahí para ser observada al modo en que se percibe una pieza de museo: la víctima se vuelve sobre el observador y adquiere un nivel de control (limitado pero real) sobre los mismos medios de observación.

En cuarto lugar, los balseros no sólo utilizan la cámara como

espacio para el contacto con sus familiares, sino que además se dirigen a los propios documentalistas, los nombran e incluso mantienen algún tipo de contacto físico con ellos. Las consecuencias de esto son varias: a) Convierte a los mismos personajes en momentáneos e imprevistos directores que lanzan órdenes a la cámara o, al menos, le plantean sus peticiones. Por ejemplo, en la sección del film que se desarrolla en la Base Naval de Guantánamo, uno de los balseros (Óscar), que ya había sido entrevistado en La Habana, se abraza a sus compañeros de barracón, mira al objetivo y afirma: «Ahora quiero que tú me hagas una toma colectiva de todos los del barrio». Una solicitud que el camarógrafo atiende de inmediato. b) Individualiza y particulariza a los cineastas. Son muchos los personajes que en algún momento se dirigen a la cámara utilizando los nombres propios de ambos directores, Carlos y Pepe (así son llamados por los balseros). Estos momentos, un tanto desconcertantes inicialmente, demuestran que la mirada del film le corresponde a varios sujetos individuales y concretos. En otras palabras, alguien (tan específico como su nombre propio) observa. c) Corporeiza y materializa a ese sujeto individual. En algunas escenas en las que el equipo de rodaje se reencuentra con un balsero tras un prolongado lapso, este último camina hacia la cámara, la sobrepasa y saluda a alguien que estaba detrás, alguien nunca visto hasta ese instante (por ejemplo, el director Josep Doménech). Esta intromisión en el espacio protegido por la cuarta pared expone abiertamente al equipo de rodaje y destruye la ilusión inicial de una mirada descorporeizada e inmaterial.

Finalmente, hay un último modelo de contacto entre cineastas y balseros que podría ser entendido como una muestra de solidaridad humanitaria, como una generosa implicación de los primeros en las problemáticas de los segundos. Obviamente la ya comentada utilización del documental como espacio de encuentro y comunicación entre familiares podría ser entendida bajo esta perspectiva. Hay, de todas formas, un ejemplo más claro que podemos mencionar brevemente. Una de las separaciones familiares más presentes en el film es la de Miriam y su hija, que en el comienzo del film tiene dos años de edad aproximadamente. Meses después y ya en Miami, el equipo de rodaje le muestra a Miriam escenas de su hija bailando o corriendo en la plaza de Batabanó (Cuba). Los constantes primeros planos de la madre muestran, sin demasiado pudor, el dolor y la frustración de ésta. En una escena pos-

terior, los cineastas acompañan a Miriam a un gran almacén en el que buscan una muñeca entre las docenas que vende este centro comercial. Miriam escoge una y explica su elección a la cámara. El montaje nos lleva de inmediato a Batabanó en donde el espectador ve a la niña jugar con la muñeca. Este *detour* narrativo concluye de nuevo en Miami, mientras Miriam ve en su televisor una grabación en la que su hija juega ilusionada con su regalo.

Es inevitable percibir los peligros de todas estas escenas en las que el documental hace las veces de un locutorio o de un sistema de mensajería. Junto a la legítima tarea de informar a los familiares, hay una clara insistencia en provocar escenas con un alto contenido sentimental que no aportan una información definida, y cuya función es la de deparar auténticas descargas emocionales en el espectador. De hecho, parte del paradójico encanto de estas escenas es la de ver a los personajes derrumbarse o perder la serenidad ante imágenes que subrayan la más dolorosa o difícil de sus pérdidas. Si *Balseros* puede ser interpretada como un estudio sobre los efectos (muchos de ellos traumáticos) de la forzada emigración a otro país, dicho estudio contiene algunos frentes narrativos que, hasta cierto punto, se complacen en provocar y recoger la «actuación» del trauma, su abrumadora emergencia y la incapacidad del sujeto para controlarla.

Para entender el sentido y los problemas morales de estas escenas sería pertinente recordar la distinción que Dominick LaCapra plantea entre dos tipos de testimonios: «working through» y «acting out». En la primera el entrevistado vuelve sobre el objeto de su pérdida para plantear marcos explicativos y filtros analíticos que, sin soslayar el sufrimiento, inciden en la distancia entre pasado y presente, en el poder catártico del testimonio. En la segunda, el entrevistado revive la pérdida actualizándola en el presente. El poder explicativo o contextualizador queda desbordado porque, como explica LaCapra, «one relieves (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now» (45). En estas entrevistas vemos al personaje completamente identificado con la pérdida, incapaz de continuar su narración, desmoronado o al borde del desmoronamiento. Aunque el propio LaCapra reconoce que la distinción entre «working through» y «acting out» no es siempre precisa, ambos conceptos sirven para comprender el modelo de representación que *Balseros* persigue en algunas de sus secciones.

Hay escenas en el film cuya función es mostrar al personaje, no comentando, relatando o reflexionando sobre su dolor, sino actuándolo ante la cámara. Lo espinoso de estas «actuaciones» es que se producen normalmente porque los documentalistas preparan escenas en las que, como se mencionó, una madre ve a su hija jugar con la muñeca que no le ha podido entregar personalmente. La misma insistencia en los primeros planos muestra esa predisposición a captar el sufrimiento de un personaje. Un sufrimiento que ha sido previamente provocado con métodos bastante efectivos pero no demasiado sutiles. Hay algo impúdico en este comercio de objetos e imágenes: el personaje obtiene algo (a veces, la posibilidad de algún tipo de contacto con un familiar que, de otra forma, habría resultado imposible), pero a cambio tiene que pagar el precio de exponer su desgarró ante un equipo de rodaje. El modelo de representación antes mencionado podría ser resumido del siguiente modo: no basta que la víctima se declare como tal, no basta que al espectador le sea contada la victimización de un personaje por parte de unas circunstancias político-sociales, la víctima tienen que *mostrarse y exponerse* como tal.

Balseros es, por lo tanto, un film que desborda los límites y propósitos, por ejemplo, del «cine testimonio» latinoamericano que, como explica Michael Chanan, «puts cinema at the service of social groups which lack access to the means of mass communication [...] collaborat[ing] in the 'concientizacion' of the group concerned» (40). Este film, más que buscar un testimonio o la implantación de una determinada conciencia ideológica, provoca escenas en las que la temática política o la investigación de ciertas problemáticas sociales ceden paso al género del melodrama. Tal y como comentan Michael Hays y Anastasia Nikolopoulou en la introducción a su interesante libro, el melodrama ha recibido en ocasiones una crítica demasiado unidimensional. Es evidente que, en el seno de este género, se han realizado interesantes comentarios políticos que, en el marco de otros modelos narrativos, habrían resultado mucho más difíciles. Ahora bien, no es menos evidente que el melodrama también ha servido para promover una ahistórica cultura de los sentimientos, capaz de traspasar (en el fondo, de estar más allá de) diferencias raciales, genérico-sexuales, geográficas o religiosas. Una suerte de lenguaje universal que, sin embargo, nació y se desarrolló bajo el signo ideológico de una

clase, una raza, una geografía y un género, así como de sus numerosos intereses.¹⁶

Si el melodrama ostenta la posibilidad de ofrecer discursos políticos disidentes pero «camuflados» en un envoltorio narrativo que los hace tolerables y ampliamente difundibles, también corre el riesgo de simplificar ejes políticos, religiosos, sexuales o económicos en una retórica totalizante de las emociones. En este riesgo incurre, nos parece, *Balseros*. Dos de sus primeros reseñistas en los Estados Unidos, Eric Green y Barbara Lubin afirman que este film «not fully explored... the turnaround of Cuba's economic system». Otro de sus primeros críticos concluye algo similar: «the filmmakers are less concerned with the politics of the situation than they are with how a group of oppressed Cubans used this window of opportunity to escape their island prison» (González). En España, Manuel Vázquez Montalbán comenta que «*Balseros* apuesta por la evidencia de que el isleño es la medida de todas las islas» (90). Aunque con una intención distinta, estas opiniones coinciden en señalar tanto el interés de este film por la microeconomía existencial del éxodo cubano, como cierto descuido de posibles teorías explicativas supra-individuales que den cuenta de las macro-condiciones de la situación. Esto no habría exigido volver a un tipo de historiografía tradicional (ensimismada en los grandes nombres y fechas) ni a una versión estructuralista de la realidad (en la que el ser humano existe como una simple función), sino tan sólo otorgar su propio espacio a lo que no admite ser explicado en el contexto de un drama familiar o de una trayectoria de superación/fracaso personal.

Un buen número de las escenas provocadas por sus responsables constituyen puntos álgidos en la escala emotiva del film, y es precisamente en este modelo de intervención en donde podemos rastrear el papel mediador desempeñado por esta producción catalana, sus implicaciones políticas. En principio, se podría pensar que las relaciones transatlánticas no son uno de los temas centrales del film, y sin embargo, toda la narración se articula sobre

¹⁶ Aunque este tema es complejo y vasto, es evidente que (parafraseando a Gramsci) la cultura sentimental hegemónica de la modernidad ha tenido un origen de clase, aunque haya logrado naturalizarse como una suerte de correa de transmisión entre grupos sociales. Unos grupos que aparecen materialmente divididos, pero cuyas fricciones o fracturas pueden ser replanteadas/reducidas simbólicamente en el lenguaje común e inmediato de las emociones.

el intercambio entre unos personajes y una mirada cuya función va mucho más allá de una hipotética y simple observación. Esta mirada fabrica realidades y lo hace además, no en busca de representaciones más exactas o relevantes de su referente sino porque, en nuestra opinión, satisface ciertas expectativas espectatoriales. Resultaría un error no atender, por ejemplo, al hecho de que mayoritarias audiencias ubicadas en un espacio geopolítico del Primer Mundo consumen determinadas representaciones del Tercer Mundo en tanto que una vivencia vicaria y catártica (pero también segura y controlada) de la explotación y el sufrimiento ajenos. Una vivencia que además tiene efectos compensatorios porque pareciera implicar, de por sí, algún tipo de justicia social o, al menos, el inicio de ésta.

No negamos que obras como *Balseros* tengan un posible efecto de concienciación social sobre una problemática distante, pero sí cuestionamos cuales son sus resultados políticos y fácticos. Tenemos que preguntarnos sobre cómo, de qué forma y para qué se consumen productos estéticos como *Balseros*, y si dicho consumo no viene marcado, en términos de Francis Mulhern, por una sublimación represiva (100-104). La clave de dicha sublimación sería la siguiente: los problemas económicos y políticos del Tercer Mundo son metabolizados estética y culturalmente por el Primer Mundo, produciendo una placentera identificación espectral, una empatía emotiva y una solidaridad simbólica que, sin embargo, se materializa «[as] a sign of blockage, [and not as] a condition of practical possibility» (Mulhern 87). El desarrollo del conocimiento transmitido por este film corre el riesgo de terminar en el consumo y en una suerte de falacia cognoscitiva: la información sobre un hecho constituye *per se* un acto redentor, una útil implicación y un tipo de movilización política. En realidad, dicha redención, implicación y movilización dependen de las acciones emprendidas a partir del momento mismo de la adquisición de ese conocimiento. Lo paradójico de esto es que una representación abiertamente favorable, encomiástica y cordial con aquéllos identificados como víctimas, puede terminar jugando un papel no tan positivo en el circuito emocional de los espectadores. Una reacción que Trinh Minh-ha resume del siguiente modo: «The silent common people- those 'who have never expressed themselves' unless they are given the opportunity to voice their thoughts by the one who comes to redeem them- are constantly summoned to sig-

nify the real world. They are the fundamental referent of the social» (97).

Minh-ha alerta contra la equivocada prescripción e identificación del «otro» o de los «otros» geopolíticos del Primer Mundo como el espacio y, sobre todo, el tiempo privilegiado del acontecimiento. Algo que resulta comprensible cuando ciertos sectores y grupos de occidente (en concreto, algunas de sus élites intelectuales) discuten su estatus, quizá con cierta autocomplacencia, poshistórico y posideológico, un estatus en el que la misma posibilidad del acontecer parece diluirse o difuminarse en el contexto de la globalización, los medios de comunicación, la informatización, la intensificación del capitalismo y la mercadotecnia, la estetización de la vida pública, la creciente cotidianeidad de la más alta tecnología y los simulacros. Un nuevo espacio en el que, Jean Baudrillard *dixit*, la proliferación de imágenes ha puesto en solfa el mismo concepto de realidad y la existencia de «lo social» en tanto que comunidad de sujetos e identidades a las que, en términos althusserianos, poder interpelar políticamente. No importa, en el contexto de este ensayo, si Baudrillard y su versión de los centros comerciales como epítomes de la nueva democracia del mercado aciertan o equivocan su diagnóstico. Lo significativo de este tipo de discursos posmodernos con una presencia y una repercusión tan pronunciadas es que ha influido en la propia percepción que ciertas culturas tienen de sí mismas. En el caso español, Gonzalo Navajas y Óscar Cornago han estudiado, por ejemplo, este asunto. La precipitada posmodernización de la cultura (política y artística) española ha deparado también el acercamiento crítico de intelectuales como Eduardo Subirats, Tom Lewis o Alberto Medina, entre otros muchos.

Nos preguntamos si existe una relación entre este estado de cosas y el reciente auge del documental en España (buena parte de éste centrado además en latitudes distantes).¹⁷ Frente a un contexto histórico en el que Cataluña y España logran y/o se perciben

¹⁷ Helem Graham y Antonio Sánchez utilizan el epígrafe de «the politics of 1992» (406) para referirse a un periodo caracterizado no sólo por la gradual integración política y simbólica de Cataluña y España en una (pos)modernidad europea, capitalista y neoliberal, sino también por una política de la cultural plenamente instalada en las leyes del mercado, en la intensa práctica de técnicas publicitarias y en la masificación del consumo de experiencias/productos artísticos. Probablemente ningún acontecimiento tuvo un poder simbólico, mediático, económico y comercial tan relevante en este proceso como la organización de las Olimpiadas en Barcelona.

a sí mismas logrando una situación equiparable al resto de Europa (una situación dominada por los medios audiovisuales, sus correspondientes simulacros, *performances* culturales y la revolución tecnológica), la cinematografía nacional parece buscar un referente social que, como explicaba Minh-ha, ofrezca la intensidad y el aura del «acontecimiento», de la crisis política y del desgarramiento social. Justo cuando en España estos desgarramientos parecen incorporarse al preterido y escasamente popular recuerdo de un triste pasado de excepciones y atrasos históricos, justo cuando el país parece acomodarse en el dulce sueño de las sociedades acomodadas (consumismo, proliferación de bienes, exaltación de la productividad, etcétera), justo cuando la Izquierda pierde su impulso de ruptura y cambio radical, justo cuando se comenta y se lamenta la despolitización de la vida pública, justo en esta época, emerge una corriente cinematográfica que encuentra en la diáspora cubana (o en las favelas brasileñas, o en el exilio kurdo, o la situación de la infancia en el Tercer Mundo, o en los refugiados saharauis) un espectáculo terrible,¹⁸ por una parte, y consolador, por otra. Terrible porque su temática está relacionada con el sufrimiento, la explotación, la muerte, la tortura o el abandono de vidas humanas. Balsámico por dos razones fundamentales. Primero porque esos «otros» (que quedan institucionalizados como el escenario del sufrimiento y a los que ahora observamos desde nuestra problemática pero existente industria cinematográfica) refuerzan la reciente normalización/centralidad geopolítica de España, un país que ha sido tradicionalmente el objeto de interés antropológico/exoticista para sociedades modernas e industrializadas.¹⁹ Segundo porque esos «otros» devuelven la posibilidad del acontecimiento histórico cuando éste aparece teorizado por buena parte de la iz-

¹⁸ El documental realizado desde los años noventa es una de las manifestaciones cinematográficas más interesantes del último cine español. En esta familia fílmica, destacan producciones que abordan problemáticas nacionales, pero también otras que tratan situaciones distantes como la pena capital de diversos países en *Condenados al corredor* (Javier Corcuera, 2003), el papel de la música en la vida de diez cubanos en *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), los deseos y frustraciones de un interno en un campo de refugiados marroquí en *Sahara Maratón* (Aitor Arregi y Jon Garaño, 2003) los derechos de la infancia en el Tercer Mundo en *El mundo a cada rato* (Chus Gutiérrez y otros, 2004), los éxitos de un proyecto educativo en Brasil en *El milagro de Candéal* (Fernando Trueba, 2004), o la situación en una zona de guerra en *Invierno en Bagdad* (Javier Corcuera, 2005).

¹⁹ Para este tema recomendamos el volumen de Jesús Torrecilla, *España exótica. La formación de la imagen española moderna*.

quiera posestructuralista como un laberíntico problema epistemológico y no una evidencia sociopolítica.

En este contexto, el papel mediador de los documentalistas españoles y, en concreto, la creación de escenas con un alto contenido melodramático adquieren un nuevo sentido. *Balseros* arrastra constantemente a sus ob(su)jetos de interés hacia el tono sentimental, hacia una versión refinada del folletín en el que padres e hijos, hermanos y hermanas, maridos y mujeres, se buscan durante sucesivos episodios, prometiendo un reencuentro que sacieculmine la inquietud emocional del lector o espectador. Independientemente de que dicha inquietud quede (o no) calmada, los cineastas la convierten en el motor narrativo de la trama. Esta aproximación a un determinado referente contrasta con otros posibles acercamientos en los que pesa más la contextualización histórica de esos problemas familiares, la proposición de posibles intervenciones, una distancia pudorosa ante el dolor de los protagonistas (que evite una identificación improductiva y catártica con la víctima), o el análisis de las causas que provocan y mantienen el problema en primer lugar. No proponemos estas estrategias como esencialmente mejores, sino como coyunturalmente más adecuadas. En otros términos, es el momento histórico actual (y no una intrínseca cualidad epistemológica) el que convierte estas opciones narrativas en convenientes y deseables.

En un artículo sobre prácticas y representaciones de respuesta a la globalización, Fredric Jameson explica que una estrategia sofisticada incluiría la combinación de lo particular y lo general, lo concreto y lo global (2000: 68). La insistencia en la especificidad de las situaciones o en la micro-evolución de éstas olvida que, en un momento histórico como el presente, una respuesta a la globalización pasa necesaria y paradójicamente por una imaginación política globalizada. En *Balseros*, esta perspectiva podría haber quedado plasmada en la preocupación por las narrativas individuales de los propios emigrantes, pero también en el interés por el papel que empresas, gobiernos, medios de comunicación, organizaciones, capitales financieros, grupos de presión y altos dirigentes (incluidos los españoles) juegan en un proceso tan complejo y con tantas ramificaciones como el abordado por el film. El mismo Jameson propone, en un texto anterior, una «epistemología de la conspiración» que nos permita pensar «a system so vast that cannot be encompassed by the natural and historical developed

categories of perceptions» (1992: 1). Los documentales españoles que, por lo tanto, se acercan a una problemática *distante* en la era de la globalización afrontan precisamente el reto de cuestionar dicha *distancia*.

Es precisamente ese vasto sistema comentado por Jameson (que otros críticos de la globalización han abordado, como Víctor Flores Olea, Noam Chomsky, David Howell, Justin Rosenberg, Duane Swank, Néstor García Canclini o John Mackinlay, entre otros) el que permite fundamentalmente dos cosas: primero, el film no tiene porqué presentar al espectador una problemática bajo el influjo de una redomada versión del romántico «eros de la lejanía», porque dicha lejanía resulta mucho más relativa y fútil bajo la globalización; segundo, al desenmascarar las trampas de esa supuesta e insalvable distancia, los espectadores pueden descubrir que la intervención útil en una situación (en principio) lejana no pasa por el cosmopolitismo político-activista, sino por la resistencia «en casa». Obviamente, las conexiones entre lo propio y lo ajeno, lo presente y lo ausente, lo cercano y lo distante, tienen que ser trazadas con precisión,²⁰ pero de los aciertos y coherencia de dicho trazado depende una experiencia espectral política relevante. Esto fuerza además a que los documentalistas asuman la imposibilidad de cualquier neutralidad. Neutralidad no como adopción o apoyo voluntarios a un bando u otro, sino en un sentido muy distinto: todos ya conformamos el problema en alguna medida, no se trata de voluntad, tan sólo es necesario seguir el rastro de las conexiones y vasos comunicantes que convier-

²⁰ Obviamente el riesgo de la epistemología de la conspiración no es otro que la paranoia, la caída en una espiral de conjeturas y teorías que equivocan (por efecto o exceso) el diagnóstico y análisis de la situación. Contra este riesgo advierte Terry Eagleton precisamente porque ha sido un error que la izquierda no siempre ha sabido evitar: «The political left always needs to be on guard against reductionism and conspiracy theories, though as far as the latter are concerned it would be unwise for radicals to wax so subtle and sophisticated, become so coy of appearing crude, as to forget that certain theoretical concepts are indeed from time to time put to the uses of political power and sometimes in quite direct ways» (5). El mejor antídoto contra este exceso es el establecimiento de conexiones contrastadas y bien argumentadas que no simplifiquen las complejidades de la realidad ni los matices de cada postura política. Ésta es la dificultad que plantea una epistemología política como la de la conspiración. Si no es suficiente radical, no identifica el problema en toda su profundidad y dimensiones, y por lo tanto, no puede elaborar una estrategia de resistencia coherente. Si resulta excesivamente radical, pierde eficiencia porque, en vez de una situación, crea una caricatura exagerada o deformada de ésta.

ten a España o a Cataluña, a sus industrias fílmicas, a sus clases empresariales, a sus distintos gobiernos o a sus respectivas Izquierdas políticas, en actores participantes. Un hecho que, por otra parte, el exilio cubano en la península y fuera de ésta no ha dejado de señalar,²¹ probablemente ante el temor de una postura antropológica u objetivista.

En conclusión, la filmografía española afronta múltiples retos económicos y de infraestructura, pero aún con estos restos, sigue

²¹ Una de las dirigentes más importantes del exilio cubano, Marta Freyre, comenta que «España puede jugar un papel muy importante en la deseable evolución civilizada y democrática del sistema» (Aznárez 36). En Madrid hay, en el fondo, dos embajadas de Cuba, una (la oficial) que se encuentra al final de la avenida de La Habana, y otra (la oficiosa) que organiza actos de protesta contra el régimen castrista. Esta última «embajada» cuenta con el respaldo de distintas organizaciones con agendas políticas divergentes. Por una parte, está la Fundación Nacional Cubano-Americana (FNCA) en España, que representa la línea más dura de oposición. Por otra, se encuentra la Plataforma Democrática Cubana (PDC) que alberga en su interior a la Unión Liberal Cubana, al Partido Demócrata Cristiano y a la Coordinadora Social Demócrata. Estas organizaciones apuestan por una transición pacífica. Por otra parte, Rafael Rojas afirma que «si el socialismo español [...] asume un rol moderador de los nuevos populismos en América Latina y no oculta sus críticas al totalitarismo cubano, tal vez las nuevas izquierdas de la región se animen a contribuir a la transición democrática en Cuba» (10). La implicación política que Rojas propone para la izquierda española, también podría ser rastreada en la derecha que, como explica Enrique Suárez Puga, ha tenido un papel importante en la política isleña desde el Franquismo. Suárez Puga glosa las interesantes relaciones entre el régimen de Franco y el de Castro. Este último «a la muerte de Franco decretó cinco días de luto y éstos se cumplieron en todo Cuba, con las banderas a media asta en todos los edificios oficiales» (5). Este inesperado idilio contrasta con las difíciles relaciones que los gobiernos de José María Aznar tuvieron, bajo el influjo de diferentes administraciones norteamericanas, con La Habana. En relación al papel de la derecha política y financiera, Fernández Cata afirma que «Cuba era el burdel de los americanos; ahora es el burdel de los españoles» (Jiménez 24). Es sintomático e ilustrativo, por ejemplo, el proceso de negociación que llevaron a cabo el grupo hostelero español Sol Meliá y el Departamento de Estado norteamericano en los años noventa por una presunta violación de la ley Helms-Burton. Obviamente, las presiones desde Washington se produjeron bajo la impronta de importantes *lobbies* cubanos afines al Partido Republicano. Esta empresa española posee en la isla doce complejos turísticos, la gran mayoría de alto lujo. De todas formas, Sol Meliá no es la única empresa con fuertes inversiones comerciales en Cuba. El Comité Hispano-Cubano de Cooperación Empresarial articula los intereses de más de cincuenta empresas y cámaras de comercio en la isla del Caribe. La exportación de productos españoles ha crecido a un ritmo vertiginoso (a veces un 16% anual) mientras, desde el otro lado del océano, sufren por cumplir los pagos (especialmente tras la llegada del euro). Por otra parte (y seguimos comentando las palabras de Fernández Cata), Cuba se ha convertido en uno de los destinos predilectos para el llamado turismo sexual, que en España, como en otros países europeos, depara fuertes dividendos. Éstos son, tan sólo, algunos de los muchos puntos de contacto económicos, sociales y políticos entre España y Cuba.

siendo una de las industrias cinematográficas con más capacidad financiera del ámbito hispanohablante. Como explica Jon Apaola, los más de cien largometrajes realizados en España anualmente constituyen una cifra superior al resto de la producción iberoamericana. Además de los múltiples documentales rodados en diversas latitudes, a esta industria se han incorporado con cierta naturalidad actores cubanos (como Jorge Perugoria o Luis Alberto García), mexicanos (como Gael García Bernal o Daniel Giménez Cacho) o argentinos (como Leonardo Sbaraglia, Miguel Ángel Solá o Cecilia Roth). Las coproducciones con países latinoamericanos se han convertido también en una práctica usual, facilitando el tránsito de capitales y trabajadores del medio. No han sido tampoco inusuales los casos de coproducciones rodadas a ambos lados del atlántico. Esta situación, que fácilmente puede derivar, como advierte Beatriz Pastor, en unas relaciones intelectuales y materiales neocolonialistas (60), debería sin embargo incentivar un debate sobre el modo en que la cultura cinematográfica española afronta su relación con Latinoamérica y el modo en que ese continente aparece representado en films producidos en la península. No es suficiente, como antes se ha afirmado, una positiva y empática predisposición, sino que se impone la necesidad (especialmente en el género documental) de un modelo narrativo y un sistema de rodaje autoconscientes, críticos y abiertos. En este ensayo hemos mencionado algunas claves que vamos a resumir brevemente:

- 1) Señalar los puntos de contacto histórico pero también sincrónico entre la situación de Cuba (o Latinoamérica) y la propia trayectoria de España. Una relación que no puede ser explicada simplemente como la de un observado y un observador, sino como la de una mutua conformación ni equitativa ni simétrica.

- 2) Evitar la melodramatización de aspectos políticos y económicos cuyo núcleo central sólo puede ser aprehendido mediante esquemas narrativos más cercanos al ensayo o al análisis. Unos esquemas en los que la identificación emotiva resulta menos relevante y en los que, por tanto, ciertos hábitos espectatoriales van a ser contrariados.

- 3) El reconocimiento de los propios cineastas sobre su papel mediador y sus propios apriorismos. El documental ganaría espesura y complejidad moral si incorporase a la trama la discusión

de sus intenciones y planes, aclarándole al espectador quién rueda las imágenes y con qué fin. Esto explicitaría sencillamente la dinámica que crea la narración: alguien busca una representación de un «otro», que a su vez cuenta con un grado de autonomía y respuesta en este proceso.

4) Desarrollar al máximo en la diégesis narrativa la materialidad de la propia filmación. Este punto es una consecuencia casi directa del anterior porque el debate en torno a las propios apriorismos y planes exige la presencia de los documentalistas ante la cámara. Esto no se trataría además de algo ajeno a la tradición del género. Documentales tan importantes para esta tradición fílmica, como *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985) o *Hôtel Terminus* (Marcel Ophüls, 1988), incorporan no solo la imagen física de sus responsables, sino también sus emociones, deseos, ideas y dilemas morales.

5) Evitar el ensimismamiento en el padecimiento circular del «otro», proponiendo avenidas y estrategias que faciliten una participación activa del espectador. Éste es también un actor político al que se le puede exigir mucho más que una conmiseración sentimental o una indignación retórica ante el dolor ajeno.

Estos puntos no conforman una receta idónea ni perfecta, pero podrían servir como una plataforma desde la que reconsiderar la tarea que la cinematografía española puede llevar a cabo en la reconstrucción de unas relaciones simbólicas y reales con Latinoamérica.

OBRAS CITADAS

- Apaolaza, Jon. «Actores latinoamericanos en España: La vanguardia en el intercambio artístico». *El ojo que piensa. Revista virtual de cine iberoamericano*. <www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero00/cinejournal/05_actoreslatinos.html>
- Aznárez, Juan Jesús. «La disidente Marta Freyre, contraria a una ruptura total entre España y Cuba». *El País* 23-6-1990: 36.
- Balseros*. Dir. Carles Bosch and Josep M. Domnech. Perf. Guillermo Armas, Rafael Cano, María Celeste Arrara y Oscar del Valle. Bausan Film y Televisió de Catalunya, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairos, 1993.
- Borges, Jorge Luis. «El escritor argentino y la tradición». *Obras Completas I. 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. 267-274.
- Briggs, Charles. *Learning How to Ask: A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research*. Cambridge, U.K.: Cambridge UP, 1986.
- Cendrós, Teresa. «*Balseros*, de La Habana a Hollywood». *El País* 30-1-2004: 53.

- Chanan, Michael. «Rediscovery Documentary: Cultural Context and Intentionality». *The Social Documentary in Latin America*. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1990. 31-47.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Trad. Antoni López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1998.
- Cornago, Óscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid and Frankfurt am Main: Iberoamericana, 2005.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- González, Ed. «Balseros». <www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=693>
- Graham, Helen and Antonio Sánchez. «The Politics of 1992». *Spanish Cultural Studies*. Eds. Helem Graham and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 406-418.
- Green, Eric and Barbara Lubin. «Balseros Reveals Complexities of Cuban Emigration». <www.pww.org/article/view/4030/1/179>
- Hays, Michael and Anastasia Nikolopoulou. Eds. «Introducción». *Melodrama: The Cultural Emergence of a Genre*. New York: St. Martin's Press, 1996. 5-23.
- Jameson, Fredric. «Globalization and Political Strategy». *New Left Review* 4 (2000): 49-68.
- . *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. London: British Film Institute Publishing, 1992.
- Jiménez, Miguel. «El enemigo se llama Fidel». *El País* 10-8-1994: 24.
- Kaplan, E. Ann. «Theories and Strategies of the Feminist Documentary». *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 78-102.
- LaCapra, Dominick. *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 2001.
- Lamb, Sharon. *The Trouble with Blame: Victims, Perpetrators and Responsibility*. Cambridge: Harvard UP, 1996.
- Lewis, Tom. «Aesthetic and Politics». *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Eds. Silvia López, Jenaro Talens and Darío Villanueva. Minneapolis: University of Minnesota, 1994. 160-182.
- Medina Domínguez, Alberto. *Exorcismos de la memoria*. Madrid: Libertarias, 2001.
- Mignolo, Walter. «Capitalism and Geopolitics of Knowledge: Latin American Studies Social Thought and Latino/a American Studies». *Critical Latin American and Latino Studies*. Ed. Juan Poblete. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003. 32-75.
- Miller, Mark Crispin. «How TV Covers War». *New Challenge for the Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 365-374.
- Minh-ha, Trinh T. «The Totalizing Quest of Meaning». *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 90-107.
- Mishler, Elliot George. *Research Interviewing: Context and Narrative*. Cambridge: Harvard UP, 1986.
- Moxnes, Halvor. *Constructing Early Christian Families: Family as Social Reality and Metaphor*. London: Routledge, 1997.
- Mulhern, Francis. «Beyond Metaculture». *New Left Review* 16 (2002): 86-104.
- Navajas, Gonzalo. *La narrativa española en la era global. Imagen/Comunicación/Ficción*. Barcelona: EUB, 2002.
- Nichols, Bill. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Pastor, Beatriz. «Realidades entreveradas y nuevo latinoamericanismo». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 50 (1999): 59-80.
- Plantinga, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

- Rojas, Rafael. «Las nuevas izquierdas, España y Cuba». *El País* 6-2-2006: 10.
- Ruby, Jay. «The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film». *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: U of California P, 1988. 64-76.
- Schultheis, Alexandra. *Regenerative Cultures: Postcolonialism, Psychoanalysis, and the Nation as Family*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Suárez de Puga, Enrique. «España y Cuba». *El País* 16-5-2003: 5.
- Subirats, Eduardo. *Después de la Lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.
- . *Culturas virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Talens, Jenaro. «The Referential Effect: Writing the Image of the War». *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Eds. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. 58-72.
- Torrecilla, Jesús. *España exótica. La formación de la imagen española moderna*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004.
- Vázquez Montalbán, Manuel. «*Balseros*». *El País* 13-05-2002: 90.

BLANK PAGE